

---

## De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)

Stéphane Roy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/2029>

ISSN : 1952-403X

### Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2005

Pagination : 209-211

ISSN : 0003-4436

### Référence électronique

Stéphane Roy, « De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815) », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 340 | avril-juin 2005, mis en ligne le 20 avril 2006, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/2029>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)

Stéphane Roy

---

## RÉFÉRENCE

Martial GUÉDRON, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Paris, Honoré Champion, 2003, 266 p., ISBN 2-7453-0842-4, 45 €.

- 1 Martial Guédron, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Strasbourg, s'intéresse depuis quelques années déjà aux diverses modalités de représentations du corps. Après avoir publié *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomonique des œuvres d'art* (1997), *La plaie et le couteau. La sensibilité romantique de Théodore Géricault 1791-1824* (2001) et, en collaboration avec Laurent Baridon, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels* (1999), l'auteur donne ici un ouvrage qui doit rendre compte des liens entre les discours sur l'art et la formation des artistes. Plus précisément, le but de cette étude « est d'analyser les ancrages et les mutations qui ont caractérisé les représentations du nu dans les discours sur l'art en France » (p. 10) pour la période qui couvre l'arrivée de Lenormant de Tournehem à la direction des Bâtiments du Roi (1745) jusqu'à la Restauration (1815), qui correspond à la remise en question des prémices académiques en matière de représentation du corps humain. La recherche est essentiellement menée à travers l'étude et l'enseignement du dessin à l'Académie royale de peinture et sculpture. Le choix de ce médium et de cette pratique s'impose à l'évidence pour l'auteur : le dessin constitue à la fois une ébauche de la pensée tout autant qu'une pensée achevée. Incarnation du beau et de la vérité, son enseignement est à la base de toute formation artistique.
- 2 Cet ouvrage aborde une tranche importante de la théorie des arts au temps des Lumières, sans jamais jouer (ou très rarement) la carte du clivage « rococo » et « néo-classicisme ».

Le rejet de ce traditionnel angle d'attaque sera rafraîchissant pour les férus de débats esthétiques au temps des Lumières et la démonstration aura sans doute l'effet d'une révélation pour les historiens non versés dans le domaine des arts. L'enseignement du dessin est en effet chose sérieuse car l'on touche à une affaire d'institution.

- 3 Les titres de chapitres sont autant de principes empruntés aux ouvrages que l'auteur interroge. Les rudiments théoriques de la représentation du corps et les conditions pratiques de son enseignement sont posés dans « La structure et les proportions » (chapitre 1). À la base est un postulat, partagé par les penseurs et les théoriciens depuis la Renaissance, selon lequel rien n'est plus parfait que la machine humaine; la représentation du corps humain (*i.e.* le nu masculin) est l'ouvrage le plus noble qu'un artiste puisse accomplir. Comme la beauté du corps humain représenté réside dans l'harmonie des proportions, il y a nécessité pour l'artiste de connaître la mécanique musculaire et la charpente osseuse. Les modèles sont à puiser du côté des Anciens : l'Hercule Farnèse, l'Apollon du Belvédère et le Laocoon incarnent cette perfection du corps et du rendu des corps. Pour « savoir fixer le squelette », il fallait également se rompre aux « prescriptions de l'anatomie artistique » (chapitre 2). L'étude de l'anatomie s'ajoutait à l'étude d'après le modèle vivant et d'après la statuaire car, pour représenter le corps humain, il fallait d'abord le comprendre. Cette exigence, elle aussi puisée à la Renaissance, pouvait pousser parfois très loin la quête de vérité anatomique, les séances de dissection d'après le cadavre devant parfois prolonger les connaissances acquises dans les traités anatomiques. Retenons également qu'en dispensant des cours d'anatomie au même titre que la perspective et la géométrie, l'Académie associait les arts du dessin aux arts dits libéraux (en opposition aux arts mécaniques), un enjeu symbolique qui n'a jamais été négligeable. En systématisant ainsi l'étude du corps, en donnant l'occasion aux élèves de se l'approprier rationnellement avec suite et méthode, on subordonnait le geste à la raison. Le rendu de la chair et des os n'est pas le seul fait de l'observation visuelle, mais relève aussi de la compréhension « scientifique » du corps.
- 4 Ce rapport étroit de la sphère des arts aux domaines plus larges de la connaissance (l'enseignement agissant ici comme médiateur) constitue assurément l'un des aspects les plus captivants de l'ouvrage. Il permet au lecteur d'apprécier une réalité que l'on mesure souvent bien mal : l'étendue de l'éducation donnée aux jeunes artistes de l'Académie. Dans « La mémoire et l'oubli : un enjeu pédagogique » (chapitre 3), l'auteur détaille plus avant le cursus académique des artistes, révélant combien encore l'acquisition des rudiments et de la pratique du dessin s'inscrivait dans un programme pédagogique complexe. Une approche scientifique et systématique du corps exigeait un processus d'apprentissage comparable à celui de la lecture. « Le dessin était pensé comme une langue universelle, la seule à même de communiquer la connaissance d'une infinité de choses que ni l'art d'écrire, ni même la faculté de la parole ne pouvaient exprimer » (p. 100). L'acquisition des rudiments du dessin procédait du principe de la gradation : pour se saisir de l'ensemble, il fallait d'abord maîtriser le rendu des différentes parties du corps. Au terme d'une année passée à acquérir une première connaissance des techniques du dessin par le travail de copie à partir de modèles gravés, le jeune artiste passait ensuite au dessin « d'après la bosse » (modèle en trois dimensions favorisant le travail du relief et du clair-obscur), à partir de moulages d'abord, puis à partir du modèle vivant, but ultime pour tout élève. En offrant au jeune artiste tout un répertoire de solutions formelles et d'habileté technique, ce cursus étoffé devait le préparer à exprimer son talent.

- 5 Cet apprentissage rigoureux et méthodique n'était pas destiné à l'asservissement de l'élève. Le travail d'après le modèle ne devait pas le réduire au rôle de simple copiste. C'est ce que montre l'auteur dans le chapitre 4, « De l'imitation à l'expression ». « Un artiste était considéré comme original à partir du moment où il parvenait à s'élever de la simple imitation à l'invention, en combinant et en réinterprétant de manière nouvelle les grands principes artistiques du passé. L'artiste véritable était celui qui se montrait capable d'innovations, mais des innovations acceptables aussi bien socialement que sur le plan esthétique » (p. 133), c'est-à-dire respectueuses des règles du « bon goût » telles que prescrites par l'Académie. Cela dit, la stricte observance des préceptes théoriques et les connaissances acquises par le biais de l'enseignement académique ne suffisaient pas à créer un chef-d'œuvre : l'artiste devait aussi savoir parler immédiatement au spectateur (« Les passions et le caractère », chapitre 5) en donnant de l'âme à son modèle. Cette capacité de bien rendre l'« expression » était ce qui permettait à l'artiste de s'élever au-dessus de la simple imitation et ainsi d'exprimer son génie. Depuis les « têtes d'expression » de Charles Le Brun jusqu'aux théories physiognomoniques de Lavater, tout un inventaire s'offrait aux artistes désireux de traduire les états d'âme de leurs personnages. Si, selon une idée ancienne, « corps et âme » sont unis et se répercutent l'un sur l'autre, le peintre devait aussi pouvoir exprimer les passions par l'éloquence du corps - l'intérêt pour la pantomime était en effet très répandu. Encore fallait-il concilier l'expression des passions avec la calme grandeur des Anciens, qui marquait encore la référence. Face à ces obstacles, l'artiste devait être en mesure de trouver dans l'enseignement qu'il avait reçu les ressources nécessaires afin d'établir, selon ses dispositions particulières, un équilibre entre le « beau naturel » et le « beau idéal », imiter ou corriger la nature. Peu importe la solution retenue, le corps humain demeure « le signe expressif par excellence ».
- 6 En relatant l'histoire des théories et des sensibilités esthétiques de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en y plaquant les questions relatives aux enseignements de l'Académie et à la formation des artistes par le dessin, l'auteur livre une démonstration particulièrement riche, inscrite tout à la fois dans l'histoire des pratiques artistiques, l'histoire des institutions et même l'histoire des savoirs. L'historien de la Révolution, notamment celui qui s'intéresse au rapport des beaux-arts à l'univers politique, y trouvera son miel, même si la Révolution n'est abordée qu'en passant (on ne peut reprocher à l'auteur son découpage historique et thématique). On saura gré à l'auteur d'avoir montré combien l'Académie, derrière son apparente intransigeance, faisait preuve d'une étonnante souplesse dans son enseignement et affichait une rare capacité à tolérer et même intégrer - jusqu'à un certain point - la critique. Rappelons aussi, avec l'auteur, que si l'Académie a été mise à mal par David et abolie en 1793, c'est parce qu'on y voyait essentiellement, en tant que corps constitué, un repaire de privilèges. La nature même de l'enseignement que l'on y dispensait n'a pas été véritablement remise en cause (dans le passage de l'Ancien Régime à la Révolution, l'auteur a observé très peu de transformations majeures dans les fondements théoriques de la pédagogie des arts). Aussi, à la lecture des réflexions du marchand de tableaux Jean-Baptiste Pierre Lebrun sur l'enseignement du dessin, on ne s'étonne guère de constater « qu'en pleine période révolutionnaire, les vieux principes pédagogiques faisaient toujours recette » (p. 99). Comment ici ne pas évoquer un constat trop souvent proclamé, celui de l'échec des beaux-arts en Révolution? La chose n'est pas anodine quand on sait que Lebrun, chargé de donner son avis sur tel ou tel projet artistique d'inspiration révolutionnaire, fut l'un des acteurs les plus fréquemment

sollicités par l'Instruction publique! Ce débat concernant la place des arts dans la cité, placé en sourdine depuis le Bicentenaire, ne devrait-il pas être remis à l'ordre du jour? Le faible nombre de réalisations concrètes sur le plan artistique a été tantôt imputé au manque de moyen ou de volonté politique, tantôt à la tiédeur ou, pis encore, au seul caprice des artistes. En développant sur plus de 200 pages les débats théoriques aux racines de la formation artistique, l'ouvrage de Martial Guédron vient illustrer de manière éloquente - ce propos, précisons-le bien, ne figurait pas dans les objectifs de l'auteur - le gouffre qui a séparé deux univers : le monde des arts, héritier d'une longue tradition académique, et le monde de la politique révolutionnaire, vierge de précédent et désireux de se projeter dans l'avenir.

- 7 Disons enfin que le matériau dont s'est servi l'auteur nous a paru particulièrement riche. Outre les sources secondes (utile récapitulatif de l'état des recherches en ce domaine), la portion concernant les sources premières est particulièrement bien garnie. Parmi la quinzaine de manuscrits et les quelque 200 imprimés recensés, on trouvera, en plus des textes canoniques (Félibien, Le Brun, etc.) et des usuels de la discipline (procès-verbaux de l'Académie, etc.), quelques opuscules et traités moins fréquemment cités. On appréciera également dans ce corpus bibliographique la couverture chronologique très élargie, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Quant à la présentation matérielle, les illustrations (68) sont bien intégrées à la démonstration et appuient justement le propos.